

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Imparare a dis-imparare. Memoria e incorporazione nei processi improvvisativi in musica.

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1587757> since 2016-07-28T16:10:00Z

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

*Imparare a disimparare.
Memoria e incorporazione nei processi improvvisativi in musica.*

Introduzione

Circa trent'anni fa Philip Alperson scriveva dell'interdipendenza, nell'opera musicale, di composizione ed esecuzione, due aspetti che nel caso dell'improvvisazione risultano completamente indistinguibili. In questo saggio si intende muovere da questa dicotomia tradizionale per poi assumere una prospettiva che si concentra sulle condizioni preliminari dei processi improvvisativi piuttosto che sui caratteri del loro svolgimento immanente. Tali condizioni si possono studiare attraverso i concetti di *memoria* e *incorporazione*, che contribuiscono a indebolire il pregiudizio secondo cui l'improvvisazione sarebbe un atto puramente originario, privo di ogni sorta di vincolo e condotto in una sorta di estasi creativa.

Nel primo paragrafo si metterà in luce come l'improvvisazione sia strettamente legata alla *memorizzazione* di un ampio repertorio di formule, giri armonici e schemi ritmici che hanno l'obiettivo di rendere fluida e naturale la performance. Si tratta però di una memoria da non intendere soltanto in senso meccanico, come si vedrà nel secondo paragrafo: tale facoltà si configura infatti come un elemento facilitatore, e non sostitutivo, di una buona performance. Attraverso la ripetizione e la memorizzazione (in cui ricoprono un ruolo fondamentale le registrazioni fonografiche), il bravo musicista non si limita ad apprendere un infinito e rapsodico repertorio di soluzioni pronte all'uso, ma si adopera per realizzare le condizioni necessarie – non certo sufficienti – per trovarne di nuove. Infine, verrà chiarito come l'abilità richiesta per agire coerentemente nel processo improvvisativo si attivi nel momento in cui l'oggetto della memoria viene disimparato nella sua dimensione di risposta immediata e irriflessa a uno stimolo sonoro e imparato nuovamente dal musicista nella forma dinamica dell'incorporazione. Essa è definibile come la capacità dell'improvvisatore – non completamente conscia – di sviluppare a un livello «audiotattile» quanto appreso nella memoria, permettendogli così di realizzare un atto formativo complesso in un tempo estremamente ridotto rispetto a quanto avrebbe richiesto una composizione in senso tradizionale.

1. Composizione/esecuzione e improvvisazione

Nel 1984 Philip Alperson pubblicò *On musical improvisation*, un articolo che apriva la lunga serie di indagini filosofiche sul tema dell'improvvisazione in corso ancora oggi. Già in questo studio si prendevano le mosse dai due stadi che concordemente il senso comune distingue per definire la

produzione di un brano musicale:¹ la composizione e l'esecuzione. Alperson si riferisce alla prima come a «quell'atto creativo che consiste nel concepire e organizzare le parti o elementi che costituiscono la struttura o l'aspetto del complesso musicale»,² e definisce la seconda come «quell'attività esecutiva per mezzo della quale una composizione musicale è in seguito resa in una sequenza di suoni».³ Fin qui, nulla di nuovo sotto il sole: Alperson si limita infatti a fare riferimento a una dicotomia piuttosto tradizionale, che può essere utilizzata anche nell'analisi di opere musicali non improvvisate. Tuttavia *On musical improvisation*, nonostante alcuni limiti,⁴ presenta già un'intuizione molto significativa, secondo cui lo studio dell'improvvisazione è in grado di mettere bene in luce l'interdipendenza tra composizione ed esecuzione anche nelle pratiche musicali in cui essa non è prevista.⁵ Alperson afferma infatti che nella composizione è presente un momento performativo, nella misura in cui il musicista mette alla prova ciò che ha concepito la sua immaginazione provando ad eseguirlo materialmente su una tastiera (o su qualunque altro strumento).⁶ Per dare la forma definitiva a ciò che viene composto è essenziale per l'autore sentire il suo effetto all'orecchio, essendo in fin dei conti la musica un tipo di espressione artistica fatta di suoni.⁷ Anche nella performance, per converso, è presente un momento compositivo, in quanto essa «implica sempre decisioni formative a proposito di come un brano deve suonare».⁸

Le riflessioni di Alperson invitano dunque a soffermarsi sulla concezione comune della musica come di un'arte a due stadi⁹ per confrontarla con quella dell'improvvisazione, in cui tali momenti si sovrappongono fino a essere completamente indistinguibili.¹⁰ Pressoché tutti gli studi sull'estetica dell'improvvisazione, compreso quello di Alperson, la definiscono preliminarmente come quella pratica musicale in cui creazione ed esecuzione coincidono, hanno luogo insieme, oppure

¹ P. Alperson, *On musical improvisation*, «The Journal of aesthetics and art criticism», XLIII, 1, 1984, pp. 17-29, p. 18.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Sulle mancanze dell'articolo di Alperson, cfr. A. Bertinetto, *Paganini does not repeat. Improvisation and the type/token ontology*, «Teorema», XXXI, 3, 2012, pp. 105-126, p. 111.

⁵ P. Alperson, *On musical improvisation*, cit., p. 20.

⁶ Ivi, p. 19. Cfr. inoltre Id., *Why composers have to be performers*, «The journal of aesthetics and art criticism», XLIX, 4, 1991, pp. 369-373.

⁷ Per un punto di vista opposto a questo, cfr. D. Newlin, *Schönberg remembered: diaries and recollections (1938-76)*, Pendragon press, New York 1980, p. 164; T. W. Adorno, «Arnold Schönberg (1874-1951)», in Id., *Prismi. Saggi sulla critica della cultura* (1955), Einaudi, Torino 1972, pp. 147-174.

⁸ P. Alperson, *On Musical Improvisation*, cit., p. 20.

⁹ Su questo cfr. N. Goodman, *I linguaggi dell'arte* (1968), Il Saggiatore, Milano 2003, pp. 101-110. Per un punto di vista critico sull'impostazione «a due stadi», cfr. invece N. Cook, *Between process and product: music and/as performance*, «Music theory online. The online journal of the society for music theory», XXVIII, 2, url: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html#Beginning> (ultimo accesso 26 marzo 2015).

¹⁰ Recentemente anche Clément Canonne ha affermato che la musica pensata per l'interpretazione è «in due tempi», mentre l'improvvisazione si sviluppa soltanto «in un tempo» (C. Canonne, *L'appréciation esthétique de l'improvisation*, «Aisthesis», VI, special issue, 2013, pp. 331-356, p. 357).

esplicitamente come composizione istantanea o performance senza spartito.¹¹ Alla coincidenza tra composizione ed esecuzione si affianca quella speculare tra processo e prodotto:¹² ciò significa che per individuare le proprietà estetiche rilevanti di un brano musicale improvvisato è necessario considerare le particolari circostanze spazio-temporali in cui queste proprietà emergono e si sviluppano,¹³ poiché in questo caso l'esecuzione non è semplicemente un'istanziamento di una struttura sonora concepita in anticipo rispetto al suo darsi, ma viene esibita nel momento stesso in cui viene creata. Si sarà notato, da quest'ultima frase, quanto sia difficile discostarsi dal "paradigma della coincidenza" quando si parla di improvvisazione: laddove la composizione tradizionalmente intesa nell'ambito della musica colta occidentale prevede calma, solitario ritiro e una forma di concentrazione quasi mistica,¹⁴ l'improvvisazione è spesso legata a istintività, reattività e recettività agli stimoli prodotti dal contesto. D'altro canto, intendere l'improvvisazione come un'attività condotta in assenza di una partitura scritta si spiega proprio perché si tratta di un concetto nato in un momento storico in cui la composizione iniziò a coincidere in tutto e per tutto con la presenza di un testo musicale riportato su pentagramma:¹⁵ risulterebbe piuttosto complicato, infatti, parlare di improvvisazione (termine che indica di per sé un brano il cui andamento non è noto in anticipo, come accade invece nella musica scritta) se non si avesse il concetto di composizione tradizionale alle spalle.¹⁶

Eppure, fare troppo affidamento sulla coppia composizione/esecuzione può avere conseguenze deleterie per una considerazione estetica dell'improvvisazione: si potrebbe notare che in entrambe è presente un momento a lei riconducibile a vario titolo.¹⁷ Nel processo compositivo possono infatti presentarsi diversi imprevisti, problemi inattesi che non si erano inizialmente considerati, come per

¹¹ Per citare due autorevoli esempi: P. Berliner, *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*, University of Chicago press, Chicago 1994, p. 192; M. Hood, *Improvisation in the stratified ensembles of Southeast Asia*, «Selected reports in ethnomusicology», II, 2, 1975, pp. 25-33, p. 26.

¹² Questo fu intuito, in sede diversa, già da L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Sansoni, Firenze 1974³. In questa direzione sembra andare V. Jankélévitch, *Dell'improvvisazione* (1998), Solfanelli, Chieti 2014, quando scrive che nell'improvvisazione «l'operazione è diventata un elemento dell'*opus*» (ivi, p. 25).

¹³ Una simile affermazione è spendibile anche nell'ambito delle arti figurative, soprattutto in contesti contemporanei: cfr. A. Bertinetto, *Immagine artistica e improvvisazione*, «Tropos», VII, 1, 2014, pp. 125-155; D. Racca, «Jackson Pollock: una pittura che danza», in G. Ferreccio, D. Racca (a cura di), *L'improvvisazione in musica e letteratura*, L'Harmattan Italia, Torino 2007, pp. 117-127.

¹⁴ Tale mito viene alimentato anche dalle numerose "leggende" che accompagnano la storia delle composizioni classiche, puntualmente riportate sui programmi di sala dei concerti ancora oggi.

¹⁵ Cfr. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, LIM, Lucca 2005, p. 95.

¹⁶ Non bisogna tuttavia dimenticare che non esistono soltanto opere/composizioni scritte, ma anche orali, ovvero oggetti sociali reidentificabili sulla base di un contesto umano chiamato a recepirle e a valutarle in base a criteri e convenzioni più o meno implicite. Esse, pur non essendo codificate attraverso il *medium* della scrittura, possono essere considerate, in qualche modo, durevoli sulla base di altri *media* (ad esempio, la memoria e, in alcuni casi particolari, la fonografia: vedi par. 2 del presente saggio), e quindi possono avere una certa influenza sulle pratiche improvvisative. Su questo, cfr. A. Arbo, *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale orale?*, in AA.VV., *Les corpus de l'oralité*, Delatour France, Sampzon 2014, pp. 15-35; per un punto di vista restio a considerare i brani di musica jazz, in particolare, come opere orali, cfr. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*, cit., pp. 135-150.

¹⁷ In questa direzione sembrano andare le considerazioni conclusive di A. Bertinetto, *Improvvisazione e formatività*, «Annuario filosofico», 25, Mursia, Milano 2010, pp. 145-174.

esempio la difficoltà nel risolvere una sequenza armonica, a chiudere o aprire una frase, e così via. Analogamente, ogni esecuzione, per quanto minuziosamente preparata, può presentare qualche inconveniente estemporaneo (primo fra tutti, il caso del vuoto di memoria) e una serie più o meno ampia di decisioni che l'interprete deve prendere sul momento (se accelerare o rallentare in un certo passaggio, eseguire il fraseggio con una certa qualità, disporre gli accenti...). Pensare dunque che sia composizione che performance siano connesse, sia pure in senso lato, all'improvvisazione, può avere come conseguenza il fatto che *tutto* sia improvvisazione, quando ovviamente non è così.¹⁸

Ciò renderebbe impossibile qualunque riflessione filosofica su questo tema, poiché la parola "improvvisazione" conterebbe al suo interno momenti e pratiche musicali troppo numerose, e troppo diverse. Il rischio opposto, efficacemente individuato da Alessandro Bertinetto,¹⁹ è quello di considerare il fenomeno improvvisativo attraverso i concetti di perfezione formale e rigore strutturale, validi ai fini della valutazione di un'opera composta ma non a quelli relativi a un brano musicale improvvisato. Così facendo, tale pratica rischia di venire confinata nella riserva concettuale dell'estetica dell'imperfezione,²⁰ e quindi ritenuta erroneamente portatrice di un intrinseco carattere di mancanza o minorità.

Resta fermo, alla luce di quanto si è detto, il fatto che per capire cosa significa "improvvisazione" occorre soffermarsi sull'atto che la produce, l'"improvvisare". Nel prossimo paragrafo, si considererà a tal fine la nozione di memoria, un concetto di fondamentale importanza per comprendere le condizioni di possibilità dell'attività improvvisativa.

2. Quale memoria? L'improvvisazione tra esercizio e pratiche di riascolto

È ormai unanimemente riconosciuto dagli studi più recenti che non è possibile improvvisare *ex nihilo*,²¹ per tre ragioni fondamentali: 1) l'originalità non è da intendere in nessun caso in senso assoluto. Nulla di ciò che viene suonato è mai radicalmente nuovo, tutt'altro: è possibile valutare la novità di un particolare brano o passaggio solo se lo si colloca all'interno di una tradizione storico-culturale, e unicamente allora si valuta se e come le sue caratteristiche siano da considerarsi degne di attenzione o innovative. In altri termini, qualcosa è nuovo unicamente rispetto a qualcos'altro; 2)

¹⁸ Questa è l'involontaria conseguenza delle affermazioni di Bruno Nettl, che dopo aver distinto composizione lenta e veloce identifica la scrittura tradizionale di uno spartito con la prima e l'attività improvvisativa con la seconda. Cfr. B. Nettl, *Thoughts on improvisation: a comparative approach*, «The musical quarterly», LX, 1, 1974, pp. 1-19, p. 11.

¹⁹ A. Bertinetto, *Improvvisazione e formatività*, cit., pp. 157-160.

²⁰ Sostenitori dell'estetica dell'imperfezione a proposito dell'improvvisazione sono A. Hamilton, *Aesthetics & music*, Continuum, London 2007, pp. 196-199; L. B. Brown, *Musical works, improvisation and the principle of continuity*, «The journal of aesthetics and art criticism», LIV, 4, 1996, pp. 353-369, p. 362; T. Gioia, *The imperfect art. Reflections on jazz and modern culture*, Oxford University Press, Oxford 1988.

²¹ Cfr. J. O. Young, C. Matheson, *The metaphysics of jazz*, «The journal of aesthetics and art criticism», LVIII, 2000, pp. 125-133, p. 127; P. Alperson, *On musical improvisation*, cit., p. 22; L. B. Brown, *Musical works*, cit., p. 354; Id., *"Feeling my way": Jazz improvisation and its vicissitudes – a plea for imperfection*, «The journal of aesthetics and art criticism», LVIII, 2, 2000, pp. 113-123, pp. 115-116; V. Jankélévitch, *Dell'improvvisazione*, cit., p. 28-29.

dato che nell'atto improvvisativo, come si è visto sopra, tempo della creazione e tempo della performance coincidono, il musicista deve elaborare delle strategie che gli permettano di svolgere in modo ottimale «un'azione che richiede spesso una velocità di esecuzione superiore a quella necessaria per elaborare la decisione intorno a che cosa fare»;²² 3) ciononostante, l'improvvisazione non si decide tutta sul momento,²³ ma è almeno in parte preparata: Andrew Kania esplicita questa idea definendo l'improvvisazione «un evento performativo guidato da decisioni a proposito di quell'evento prese dal performer immediatamente prima che l'evento abbia luogo».²⁴

Ciò può essere spiegato anche affermando che l'improvvisazione è un processo che coinvolge la *memoria*, una facoltà capace, con i propri apporti, di riempire l'«immediatamente prima» di cui parla Kania. Ma in che senso dobbiamo intendere questa tesi? Quale tipo di memoria è in gioco nell'improvvisazione, e come viene utilizzata?

Viene spesso citato in simili circostanze il caso di Charlie Parker, che nelle sue improvvisazioni utilizzava, ricombinandoli in modo di volta in volta diverso, più di un centinaio di *patterns* melodici, ritmici e giri armonici appresi in una lunga e assidua pratica con il proprio strumento.²⁵

Ovviamente, si potrebbe osservare come nel caso di Parker la memoria costituisca solo una parte piuttosto limitata del suo apprendistato, che è stato possibile quasi esclusivamente per il suo immenso talento e la sua acutissima sensibilità musicale. Resta vero, tuttavia, che la memoria gioca sì un piccolo ruolo nelle performances improvvisate, ma assai importante. In una prima fase, la memoria ci aiuta a evitare gli errori che possono derivare da una non conoscenza, non dimestichezza dell'ambiente in cui operiamo. Ad esempio, le prime volte che si esegue la scala di do maggiore al pianoforte, sembra innaturale effettuare il passaggio del pollice che permette di passare dal mi al fa prima di arrivare anzitempo all'ultimo dito della mano. La memoria qui aiuta soltanto a far suonare un campanello d'allarme nella nostra mente, avvertendoci del possibile errore «immediatamente prima» di compierlo: siamo quindi in presenza di un processo puramente meccanico, basato sulla dinamica stimolo-risposta.

La storia non è però tutta qui: se la memoria si riducesse a questa funzione, non potremmo attivare alcun meccanismo di ritenzione di ciò che viene eseguito per la prima volta. Le azioni guidate dalla

²² A. Bertinetto, *Improvvisazione e formatività*, cit., p. 154.

²³ Cfr. P. Alperson, *On musical improvisation*, cit., p. 21-22; L. B. Brown, *Musical works*, cit.; J. Pressing, «Psychological constraints on improvisational expertise and skill», in B. Nettl, M. Russell (a cura di), *In the course of performance*, The University of Chicago press, Chicago and London 1998, pp. 47-67; J. O. Young, C. Matheson, *The Metaphysics of jazz*, cit., pp. 127-129; S. Davies, *Musical works and performances*, Clarendon press, Oxford 2001, p. 12; A. Kania, *All play and no work: An ontology of jazz*, «The journal of aesthetics and art criticism», LXIX, 4, 2011, pp. 391-403, p. 396.

²⁴ A. Kania, *All play and no work*, cit., p. 395.

²⁵ In questo senso, la memoria si può intendere come una sorta di elemento «facilitatore» della performance. Scrive Jankélévitch: «L'improvvisatore cammina a tentoni in un mondo di convenzioni, di cliché, di formule convenzionali e di reminiscenze che propongono mille agevolazioni alla sua libera fantasia» (V. Jankélévitch, *Dell'improvvisazione*, cit., p. 29).

memoria, infatti, acquistano sostanza attraverso la possibilità di essere ripetute più e più volte. La reiterabilità, dunque, sembra essere una condizione ineludibile ai fini del processo di apprendimento della processualità improvvisativa, e questo striderebbe, almeno apparentemente, con l'enfasi che molti degli odierni studi sull'argomento pongono sulle nozioni di *irreversibilità* e *inemendabilità*.²⁶ Questo apre un altro problema con cui l'analisi estetica dell'improvvisazione si è spesso confrontata: quale ruolo assumono le registrazioni fonografiche nella pratica e nella fruizione di brani improvvisati? La questione qui non è tanto quella di decidere se e in che misura la registrazione di una performance improvvisata sia ancora da considerarsi come improvvisazione (il dibattito è molto ricco e interessante, ma per ragioni di spazio non è possibile renderne conto in questa sede).²⁷ Risulta più utile qui chiedersi piuttosto se l'improvvisazione sarebbe come la conosciamo se non esistessero le registrazioni, e in questo caso la risposta sarebbe ovviamente negativa. Il *medium* fonografico, lungi dal costituire un ostacolo alla naturalezza della performance,²⁸ è proprio ciò che spesso rende riconoscibile come tale questa spontaneità. Ci vengono in aiuto, in tal senso, alcune osservazioni di Vincenzo Caporaletti relative all'improvvisazione jazz, secondo cui in questa tradizione musicale le funzioni della registrazione sono sostanzialmente tre:²⁹

- 1) *pedagogica*: attraverso la registrazione, inscritta su un dispositivo che permette di ripetere più volte la traccia sonora, dunque strettamente connesso con la memoria nel senso cui si faceva riferimento poco fa, il musicista può apprendere la tecnica improvvisativa;³⁰
- 2) *stilistica*: dato che i criteri sulla base dei quali si giudica una performance improvvisata non si limitano al rigore formale e strutturale del brano, ma coinvolgono anche e soprattutto le modalità qualitative di produzione del suono (aspetti «timbrici, dinamici, agogici, d'articolazione,

²⁶ Cfr. per esempio D. Sparti, *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*, Il Mulino, Bologna 2005, pp. 118-119 e Id., *Il corpo sonoro. Oralità e scrittura nel jazz*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 123.

²⁷ Per autori non disposti a considerare come improvvisazione una performance registrata, cfr. L.B. Brown, *Phonography, repetition and spontaneity*, «Philosophy and literature», XXIV, 1, pp. 111-125; A. Bertinetto, *Paganini does not repeat*, cit., pp. 120-122; C. Canonne, *L'appréciation esthétique de l'improvisation*, cit., pp. 352-354; A. Kania, *All play and no work*, cit., pp. 398-400. La questione, tuttavia, è assai dibattuta: per pareri opposti, cfr. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*, cit., pp. 128-132; E. Eisenberg, *L'angelo con il fonografo. Musica, dischi e cultura da Aristotele a Zappa* (1988), Instar, Torino 1997, pp. 206-207; D. Goldoni, *Composizione e improvvisazione: dove sta la differenza?*, «Aisthesis», VI, special issue, 2013, pp. 133-153, pp. 135-136. Vi sono poi alcuni grandi musicologi che hanno compiuto studi pionieristici nell'analisi dell'improvvisazione, applicando però a tali pratiche categorie della musicologia tradizionale. È questa ragione che li ha portati a identificare l'opera jazz con la registrazione fonografica: cfr. A. Hodeir, *Toward jazz*, Da Capo press, New York 1976, pp. 175 e segg.; G. Schuller, *Early jazz*, Oxford University press, New York 1986, pp. 116-118.

²⁸ Questa tesi è sostenuta in J. Rasula, «The media of memory. The seductive menace of records in jazz history», in K. Gabbard (ed.), *Jazz among the discourses*, NC & London, Durham 1995, pp. 134-164; per una critica serrata delle posizioni di Rasula, cfr. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*, cit., pp. 128-132.

²⁹ Cfr. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*, cit., p. 129.

³⁰ Si pensi ad esempio a Chick Corea, che imparò a improvvisare suonando sopra ai dischi di Bud Powell, o a Charlie Parker, che apprese molto dalla trascrizione nota per nota degli assoli di Lester Young. Entrambi gli esempi sono citati in *ivi*, p. 130.

d'attacco/rilascio del suono»),³¹ l'improvvisatore può utilizzare le registrazioni per approfondire la conoscenza dei vari modi espressivi tipici della tradizione in cui egli si muove;

3) *esperienziale*: l'apprendimento della tecnica e delle risorse espressive, condotto attraverso la particolare codifica resa disponibile dalla registrazione fonografica, permette al musicista di “fare pratica” assimilando un ampio bagaglio sonoro, non puramente teorico, da mettere in gioco direttamente nel momento della performance.³²

Tutto ciò ci permette di mettere in luce un altro aspetto fondamentale non solo per la fruizione, ma anche per la produzione di musica improvvisata, quello dell'*ascolto*. Se è vero che, almeno in alcune pratiche, l'improvvisazione ha come obiettivo quello di *liberare* dalla memoria³³ e, in senso lato, dall'abitudine, che spinge alla pedissequa ripetizione di schemi triti e standardizzati, si deve tuttavia osservare che la possibilità di fruire più volte di una performance permette di affinare la qualità dell'ascolto, influenzando spesso anche sull'*intenzione* con cui ci si avvicina al brano.³⁴

All'ascolto, in altri termini, è sempre connesso un certo atteggiamento, sulla base del quale sia il fruitore che il performer possono valutare ciò che viene eseguito. A questo proposito, Clément Canonne scrive che la registrazione induce a un ascolto acusmatico, concentrato cioè soltanto sulle pure qualità acustiche dei suoni che vengono prodotti, senza considerare le circostanze materiali e contingenti che li hanno generati. Al contrario, l'improvvisazione *live* predisporrebbe a un ascolto di tipo intenzionale, incarnato e non mediato, in cui le intenzioni dell'ascoltatore sarebbero in un rapporto quasi empatico con quelle del musicista.³⁵

Ciononostante, affermare che l'improvvisazione *live* induce a un tipo di ascolto incarnato, mentre la registrazione fonografica spinge a una modalità di fruizione disincarnata, è guardare solo a un lato del problema. Una soluzione simile, infatti, nega in partenza, o perlomeno indebolisce, la possibilità che un'improvvisazione dal vivo sia ascoltabile dal punto di vista acusmatico e una registrazione sia

³¹ Ivi, p. 126.

³² «[...] these recorded versions often seem to renew themselves when viewed in a more expansive temporal context». (G. Lewis, *Improvised music since 1950: afrological and eurological perspectives*, «Black music research journal», XVI, 1, 1996, pp. 91-122, p. 109); «the repertoires that students acquire from recordings enable them to perform jazz to a fundamental level» (P. Berliner, *Thinking in jazz*, cit., p. 64).

³³ Devo questa osservazione alla relazione tenuta da Alessandro Bertinetto nell'ambito del workshop *Azione e improvvisazione. Una questione filosofica* (Udine, 21 aprile 2015), intitolata «*Mind the gap*». *L'improvvisazione come azione intenzionale*. Nel paragrafo seguente si chiarirà meglio il senso di questa espressione.

³⁴ La cosiddetta “intenzionalità in azione” è un altro dei temi discussi al workshop citato nella nota precedente. In questo articolo se ne parla sottintendendo che l'ascolto sia sì una pratica di natura passiva e ricettiva, in cui però vengono attivate disposizioni e atteggiamenti connessi alla spontaneità. In altri termini, l'ascolto, specie in pratiche basate sul *music making*, come quelle improvvisative, è considerabile come una forma di azione. Su questo, cfr. V. Iyer, *Improvisation, temporality and embodied experience*, «Journal of consciousness studies», II, 3-4, 2004, pp. 159-173, p. 167; A. Bertinetto, *Improvisational listening?*, «Proceedings of the european society for aesthetics», IV, 4, 2012, pp. 1-22.

³⁵ Su questo, si vedano C. Canonne, *L'appréciation esthétique de l'improvisation*, cit., pp. 342-347.; G. Lewis, «Improvised music after 1950: afrological and eurological perspectives», in D. Fischlin, A. Heble (eds.), *The other side of nowhere: jazz, improvisation and communities in dialogue*, Wesleyan University press, Connecticut 2004, pp. 131-162, p. 148.

fruibile intenzionalmente.³⁶ Tant'è vero che spesso i musicisti hanno imparato a improvvisare ascoltando registrazioni fonografiche, come si osservava poco fa, o semplicemente concentrandosi su ciò che veniva eseguito in un modo che *per se* una performance improvvisata non prevedeva.

In conclusione, si può affermare che l'improvvisazione sia un fenomeno musicale in cui processo e prodotto sono talmente interconnessi che pare difficile separare ontologicamente le modalità in cui si impara a improvvisare (dove la memoria e la ripetibilità giocano un ruolo fondamentale) dalla considerazione dei prodotti finali di tali performance. Analogamente, legare a brani prodotti diversamente altrettanti tipi di ascolto, come fa Canonne, può essere lodevole, a patto che non si escludano a priori possibilità di ascolto "misto". L'improvvisazione oggi, in particolare quella jazzistica, sarebbe poca cosa se oltre alle innegabili componenti di spontaneità, estemporaneità e creatività in tempo reale che la caratterizzano non ci fossero state dinamiche di assimilazione di ampie parti di *standards* e repertori secondo un rigore filologico che può essere considerato simile a quello con cui i musicologi e gli interpreti studiano la partitura di una sinfonia classica. Tale studio, senza l'apporto della fonografia, non sarebbe mai stato possibile.

3. Imparare a disimparare: l'incorporazione tra automatismo e riflessione

«Impara a memoria tutte le scale e arpeggi, e poi dimenticale quando suoni», recita una frase attribuita, ancora una volta, a Charlie Parker e che si ritrova spesso in molti studi dedicati all'improvvisazione. Essa testimonia, in maniera forse un po' ermetica e sentenziosa, ciò che si intende con l'espressione "imparare a disimparare".

Ma andiamo con ordine: si è appena evidenziato l'importante ruolo ricoperto dalla memoria nei processi improvvisativi, una memoria però non solo meccanica, frutto di un atto puramente reattivo e difensivo rispetto a possibili intoppi o imprevisti. Al contrario, questa facoltà predispone il musicista a entrare nel *mood* improvvisativo avendo sviluppato una accettabile capacità di ascolto e autoascolto, che apre alla creatività solo nella misura in cui è ricettiva ed elastica. La memoria ha dunque un ruolo di *predisposizione*. Fondamentale e ineludibile finché si vuole, ma non sufficiente a costituire, da sola, la base per una buona improvvisazione. Il momento in cui ciò che si apprende utilizzando la memoria viene interiorizzato dal musicista è quello dell'incorporazione. Come appare

³⁶ Con questo non intendo affermare che l'ascolto di una performance improvvisata, registrata o dal vivo, sia definibile a pieno titolo come un'attività improvvisativa (come ritiene invece V. Iyer, *Improvisation, temporality*, cit.). Certo, l'ascolto è spontaneo e può sempre rivelare al nostro orecchio strati di senso del brano che non si erano considerati in precedenza, laddove spontaneità e sorpresa sono caratteri perfettamente ascrivibili all'abilità improvvisativa: ma questo non implica che la capacità di ascoltare attivamente e con competenza un brano musicale sia *per se* improvvisazione (posizione difesa esplicitamente in G. Lewis, *Improvised music after 1950*, cit.). Inoltre, risulta estremamente difficile cogliere il carattere improvvisativo di un brano musicale basandosi esclusivamente sull'ascolto. Sembra dunque esserci una vaga parentela tra ascolto e improvvisazione, a patto che si tengano ben distinte le due accezioni di immaginazione sottese a tali concetti: responsiva la prima, produttiva la seconda. Per un'efficace argomentazione di queste tesi, si veda A. Bertinetto, *Improvisational listening?*, cit., pp. 14-19.

evidente dal termine, il risultato di ciò che è appreso e memorizzato attraverso la ripetizione e la pratica costante sullo strumento riceve un riflesso visibile nelle configurazioni che assume il *corpo* del performer. Ciò ha precise basi neurofisiologiche, come dimostrano ricerche condotte nell'arco degli ultimi cinquant'anni nell'ambito delle scienze cognitive. Marcello La Matina ricorre al concetto di *Ich-Partitur* per connotare l'atto con cui il linguaggio notazionale su pentagramma, tradizionalmente visivo, viene tradotto in gesti corporei e musicali attraverso «una “codifica intrinseca” che trasforma [...] il corpo del musicista, ma anche dell'ascoltatore/spettatore in spartito tensivo, empatico, muscolare».³⁷ Secondo lo studioso siciliano esisterebbe quindi un filo diretto che collega gli stimoli percettivi, visivi e uditivi a meccanismi correlati di natura corporea. Quest'idea è confermata dal neuroscienziato Vittorio Gallese,³⁸ che in alcuni suoi studi l'ha dimostrata anche a un livello neuronale: egli afferma, sostanzialmente, che le cellule nervose predisposte alla motricità hanno un altissimo grado di sensibilità a sollecitazioni visive, o ancor più uditive (proprio per la natura non oggettivante degli stimoli sonori).³⁹

Questi studi hanno dunque smentito uno dei paradigmi fondamentali dell'epistemologia moderna, secondo cui la sfera razionale e quella sensibile o corporea risponderebbero a logiche strutturalmente differenti. L'improvvisazione, con il suo carico di peculiari caratteristiche performative, offre un interessante correlato estetico a queste ricerche. Di tale avviso è Vincenzo Caporaletti, che proprio su questi assunti costruisce la propria personale teoria per rendere conto dei fenomeni improvvisativi, basata su un principio che egli chiama «audiotattile».⁴⁰ Esso è definibile come una struttura sia percettiva che cognitiva che permea, in misura diversa, tutto l'arco dei fenomeni musicali umani. Per limitarci alla tradizione occidentale (laddove l'indagine di Caporaletti ha invece un respiro globale), tale principio è attivo in quantità minima nella cosiddetta tradizione eurocolta, in cui l'approccio all'opera musicale intesa come un'entità frutto di creazione originale, consapevolezza e mutabilità della norma estetica è improntato dalla partitura scritta, e quindi agisce secondo un modello visivo.⁴¹ Il principio audiotattile è invece presente massimamente in quelle manifestazioni in cui il messaggio musicale viene codificato attraverso forme di interazione tra

³⁷ M. La Matina, *Cronosensitività*, Carocci, Roma 2004, p. 58

³⁸ Cfr. V. Gallese, «The acting subject: towards the neural basis of social cognition», in T. Metzinger (ed.), *Neural correlates of consciousness. Empirical and conceptual questions*, MIT press, Cambridge, pp. 325-333; V. Gallese et al., *Auditory mirror neurons in the ventral premotor cortex of the monkey*, «Soc. neurosci. abs.», XXVII, 2001, p. 129.

³⁹ Su questo, si veda anche V. Iyer, «Exploding the narrative in jazz improvisation» in R. O' Meally, B. Edwards, F. Griffin (eds.), *Uptown conversation: the new jazz studies*, Columbia University press, New York 2004, p. 396.

⁴⁰ Oltre al già più volte citato V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*, cit., cfr. anche Id., *La definizione dello swing. I fondamenti estetici del jazz e delle musiche audiotattili*, Ideasuoni, Teramo 2000.

⁴¹ In questo senso, gli «spazi di indeterminazione» lasciati dalla partitura, su cui insiste Roman Ingarden nei suoi studi dedicati all'identità dell'opera musicale in rapporto alle sue possibili interpretazioni, sono assai limitati: cfr. V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*, cit., pp. 125-127; R. Ingarden, «Il problema dell'identità dell'opera d'arte» (1962), in G. Borio, M. Garda (a cura di), *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, EDT, Torino 1989, pp. 51-68.

sfera corporea e psicoperceptiva,⁴² in cui cioè il suono non viene considerato nella sua natura pura ed eterea, ma assume un valore che è strettamente legato alle sue modalità di produzione. In questo senso appare evidente come in un'estetica dell'improvvisazione sia essenziale porre la nostra attenzione non solo sull'effetto che ha su di noi un certo brano, ma anche sui processi che presiedono alla sua creazione: come l'artista è giunto ad assumere quella particolare voce, come è stato il suo apprendistato, e così via.⁴³ Non ha nemmeno molto senso distinguere tra proprietà strutturali e proprietà espressive o agogiche dell'improvvisazione,⁴⁴ poiché in molte pratiche musicali, jazz compreso, molti aspetti espressivi assumono una rilevanza strutturale,⁴⁵ pertanto una simile linea di demarcazione perde gran parte della propria forza teorica.

Per tale ragione, occorre considerare quanto scrive in questo passaggio Davide Sparti a proposito dell'improvvisazione, al fine di chiarire cosa si intende per incorporazione:

Dal punto di vista fenomenologico, si fa esperienza di un completo coinvolgimento in ciò che si sta facendo – al punto da coincidere con e sparire nell'azione che pure si porta a compimento. Mantenendo però una forma di consapevolezza, e dunque un margine di gioco, di reattività. Anche se l'improvvisazione è collegata ad una certa dose di amnesia (nei confronti di alcune tecniche acquisite), più che con “il buio della mente”, abbiamo a che fare con un equilibrio tra modi consapevoli e modi taciti di creare, ossia con l'abbinamento della capacità di “lasciarsi andare” con una coscienza sempre vigile, pronta a risolvere in modo rapido le opportunità e le difficoltà musicali che di volta in volta si porranno.⁴⁶

Sparti definisce altrove questo stato di “coscienza inconsapevole” con l'espressione «autodecentramento consapevole».⁴⁷ Nei termini posti dalla presente riflessione, si potrebbe dire così: nel processo improvvisativo, sia nella fase di apprendimento che in quella di concreto svolgimento, il musicista si concentra su di sé, su quanto suona, solo nella misura in cui è in grado di ascoltare chi è sul palco con lui (se qualcuno c'è) e di captare gli stimoli che possono giungergli da coloro che assistono all'evento.

La *concentrazione* è già sempre una forma di *decentramento* che l'artista mette in atto in modo non solo istintivo, nonostante la ricca aneddotica legata all'improvvisazione jazz cerchi costantemente di farci credere il contrario, ma anche e soprattutto riflessivo. Ciò è possibile perché l'esercizio ripetuto della memoria, una volta fissato, si iscrive nei gesti e nelle movenze del corpo del

⁴² Una formulazione intuitiva di quest'idea è leggibile in V. Jankélévitch, *Dell'improvvisazione*, cit., p. 30: «Le dita, accarezzando l'avorio dei tasti, hanno la rapsodia nascente all'estremità dei loro filamenti nervosi. La mano errante sfiora la tastiera ed ecco che i melismi si levano a frotte, dettati insieme dall'innervazione muscolare e dalla preferenza uditiva, dalle abitudini cinestesiche e dalle reminiscenze, dalle tendenze senso-motorie e dal tropismo associativo, dalla fisiologia delle dita e dalla suggestione dei ricordi».

⁴³ Cfr. *supra*, n. 13

⁴⁴ J. O. Young, C. Matheson, *The metaphysics of jazz*, cit., p. 127.

⁴⁵ Cfr. L. B. Brown, «Improvisation», in T. Gracyk, A. Kania (eds.), *The Routledge companion to philosophy and music*, Routledge, New York 2011, pp. 59-69, p. 66; A. Kania, *All play and no work*, cit., p. 395.

⁴⁶ D. Sparti, «Il potere di sorprendere. Sui presupposti dell'agire generativo nel jazz e nel surrealismo», in G. Ferreccio, D. Racca (a cura di), *L'improvvisazione in musica e letteratura*, cit., pp. 77-91, p. 82.

⁴⁷ D. Sparti, *Il corpo sonoro*, cit., pp. 91-119.

performer secondo le dinamiche previste dal principio audiotattile e cessa di essere così un atto meccanico. Ciò che abbiamo incorporato attraverso l'esercizio mnemonico non è unicamente somatico, ma entra in un complesso intrico di automatismo e coscienza, di risposta istintiva e meditato adattamento. Si pensi al caso della guida di una bicicletta o di un autoveicolo:⁴⁸ in questi casi, non è la mente che dirige i movimenti del nostro corpo astrattamente e unilateralmente, bensì è attraverso il ripetuto movimento corporeo, scomposto nelle prime fasi dell'apprendimento, che la nostra mente diventa in grado di fluidificarlo con la riflessione nel prosieguo della pratica. Analogamente, nell'improvvisazione si tratta di imparare a memoria, ripetendoli all'infinito, tutta una serie di modelli più o meno precostituiti e poi dimenticare che li si è appresi in tal modo,⁴⁹ così da metterli nuovamente in gioco nella performance, resi naturali e continui dall'assimilazione audiotattile. Imparare mnemonicamente, dunque, è il presupposto in base al quale è possibile, poi, disimparare il meccanismo e riapprenderlo, fluidificato, attraverso quel complesso psicosomatico che siamo noi stessi.

⁴⁸ Cfr. anche V. Caporaletti, *I processi improvvisativi nella musica*, cit., p. 157; A. Bertinetto, *Improvvisazione e formatività*, cit., p. 155.

⁴⁹ Cfr. *supra*, n. 33.